



# Sivuja — siveltimeenvetoja. Keraaminen taiteilijakirja

Anni-Marja Kuula

Taiteen kandidaatin opinnäyte

Keramiikka- ja lasitaiteen koulutusohjelma

Muotoilun laitos

Taiteen ja suunnittelun korkeakoulu

Aalto-yliopisto

# Sisällysluettelo

Tiivistelmä .....	2
Johdanto, taustaa .....	3
Menetelmät.....	5
1.1. Luonnokset ja teoksen eteneminen .....	5
1.2 Poltto .....	7
Konteksti, taiteilijakirja, tutkimukseni kannalta kiinnostavia tekijöitä.....	8
2.1 Taiteilijakirja.....	8
2.1.1. Clive Phillpotin määritelmä.....	8
2.1.2 Taiteilijakirjan nykymerkityksestä .....	9
2.1.3. Rosette Gault ja paperisavi .....	9
2.1.4. Barbara Hashimoto, Nancy Selvin .....	10
2.1.5. Huomiota taiteilijakirjoista Suomessa .....	10
2.1.6. Kyllikki Salmenhaaran kietaisut.....	13
2.2 Aiheeni kannalta kiinnostavia muita tekijöitä.....	14
2.2.1. Alison Britton .....	14
2.2.2. Maalarit Pauno Pohjolainen, Marianna Uutinen.....	14
2.2.3. Anselm Kiefer .....	18
Tuloksia ja johtopäätöksiä .....	19
Kysymyksiä .....	22
LÄHDELUETTELO:.....	23

## Tiivistelmä

Opinnäytteessäni tutkin maalaamisen ideaa keramiikassa. Tutkimukseeni liittyy teos, joka on taiteilijakirja. Siksi avaan kirjoituksessani myös taiteilijakirjaa teostyyppinä ja sen merkitystä nykyaikana.

Kaulitsin savesta ja paperisavesta ohuita levyjä, ”kirjan” sivuja, jotka muodostavat maalauksellisen tilan. Tutkimuksen edetessä päädyin arvioimaan erityisesti siveltimenvedon käsitettä ja sitä kuinka se voi ilmetä kolmiulotteisena ja keraamisessa materiaalissa. En niinkään käsittele siveltimenvetoa keramiikalle vaan suhtauduin teokseni yksittäisiin kappaleisiin kuin siveltimenvetoihin.

## Johdanto, taustaa

Keramiikan ja lasin opiskelusta huolimatta olen kokenut olevani pohjimmiltani maalari. Tahdoin etsiä kuitenkin keramiikasta tapaa ajatella maalaamista itselleni uudella tavalla. Olen koettanut tulla pois kehyksistä ja seinältä, tilaan. Millaisena maali, siveltimenveto näyttäyty tullessaan ulos kehyksistä?

Maalaan usein nopeasti, kerralla työstäen. Silloinkin kun olen jatkanut vanhan päälle, tuloksena on pikemmin uusi teos, kuin saman teoksen jatkaminen. Tämän vuoksi minulle kolmiulotteisuuden etsintä vei uuden tekniikan pikemminkin kuin yhä paksumpien maalikerrosten pariin.

Vaikka olen maalarina usein nopea, maalin materiaalisuus ja taktiisuus on ollut minulle tärkeää. Liikkuminen maalin kanssa ja sen paksuuden ja juoksevuuden perusteella tapahtuva hallinnan ja hallitsemattomuuden tasapaino on yhtä tärkeää kuin teoksen visuaalinen lopputulos.

Maalauksessa kolmiulotteisuuden tuntu kuvaillaan usein esittävän maalauksen perspektiivin aiheuttavaksi kolmiulotteisen tilan vaikutelmaksi. Se voi olla myös paksun maalikerroksen, niin sanotun im pasto-maalauksen kaltainen, kolmiulotteiseksi asti paksuuntunut maalikerros. Halusin tutkia maalareita, joiden ilmaisu menee jotenkin vielä tästä pidemmälle, lähes veistokseksi. Silti he ovat tekijöitä, jotka määritellään tai jotka itse kokevat tekemisensä maalaamiseksi.

Lähestyin aihetta myös keramiikan näkökulmasta ja etsin keramiikkataiteilijoita, joiden teoksissa on kiinnostava näkökulma maalaamiseen. Olen keramiikan opiskelun aikana tehnyt kokeiluja maalaamisen ja keraamisen kolmiulotteisen muodon yhdistämisessä.

Taiteilijakirja on kiehtonut minua jo jonkin aikaa. Harkitsin reliefiäkin, mutta halusin toisaalta tehdä teoksen joka ei ole seinäkappale.

Rajasin aiheeni päättämällä tehdä taiteilijakirjan ja valitsemalla niukan minulle tutun(kuvat 1 ja 2) mustavalkoisen väripaletin. Mustaan ja valkoiseen sisältyvät väriopin mukaan kaikki värit. Musta on ääriviiva, varjo ja jälki, valkoinen valo, tila ja välimatka. Siveltimenvedon taktiisuuteen pyrkimisen lisäksi maalaamisessani on ollut toisinaan piirre, että musta massa alkaa valloittaa kuvapintaa, kunnes jäljellä on mustan massan alta pilkistävät pari valoaukkoa teoksen laidoilla. Uskon, että tämä värimassan työntyminen reunojen yli on enteillyt kolmiulotteiseen ilmaisuun siirtymistä.

Kolmiulotteisuus tarkoittaa tutkimuksessani tavallaan veistoksellisuutta, mutta mitä maalaus voi tarkoittaa kolmiulotteisena olematta veistos?

Haluan vielä mainita taustaksi johdannossa esiin syksyn 2013 keramiikan materiaalitutkimuskursilla kuulemani kaksi itselleni jollakin tavalla käänteentekevää luentoa: Camilla Grothin ja Priska Falinin kokemuksellista tutkimusta käsittelevät luennot. Kokemuksellisuus liittyy siihen, miten erittelen taiteilijakirjan merkitystä nykyään sekä teoriaani siitä miten kokemuksellisuus on osana taiteilijan identiteettiä.



Kuvat 1-2 yllä ja alla, maalauksiani.



Kuvat 3-4, kokeiluja kolmiulotteisen kuvan suuntaan.



## Menetelmät

### 1.1. Luonnokset ja teoksen eteneminen

Luonnosteltuani ideoita paperille(kuva 5), ryhdyin käsin rakentamalla hakemaan muotoa taiteilijakirjalleni. Tein näitä keraamisia luonnoksia pieneen kokoon, jotta voisin nopeasti kokeilla eri muotoja ja kolmiulotteisuuden asteita. Aluksi ajatukseni oli sommitella litteitä kirjan sivuja laattakokoelmaksi, mutta pian työ alkoi viedä siihen suuntaan, että sommittelin ”sivuja” tilalliseksi veistokseksi alustan päälle(kuva 6). Lopulta sivut alkoivat irtaantua alustastaan(kuvat 7-8).



Kuva 5, luonnos, sekatekniikka.



Kuva 6, luonnos.





Etsin muotoa, jossa kirjamaisuus olisi läsnä, mutta joka olisi silti tutkielma maalaamisesta ja keramiikasta. Lopulta kirjani sivut ovat irti, lennähtäneinä. Sivuillani ei ole tekstiä, niiden järjestys, tai epäjärjestys on niiden kronologia.



**Kuvat 7-8 vasemmalla, luonnoksia. Kuva 9, yllä, paperisavisia sivuja.**

Referenssiksi taiteilijakirjan tekemistä varten kävin tutustumassa Rikhardinkadun kirjaston taiteilijakirjakokoelmaan. Hyödynnän tutkimuksessani myös aiempia näyttelyvierailuja. Tunnelmia ja vaikutelmia niistä yhdistän lukemaani aineistoon ja kokemukseeni. Opinnäytteelleni on leimallista lähteiden johtaminen seuraaviin ja assosiaatioiden löytyminen matkan varrelta.

Huomasin, että verrattuna makkaratekniikalla käsin rakentamiseen tai muottitekniikoihin, pystyin tällä tekniikalla saavuttamaan samankaltaista koko teoksen kokonaisuuden hallintaa yhtäaikaaisesti kuin maalatessa. Makkaratekniikalla etenee tyvestä puuhun, mutta kaulimalla levyjä, jotka ovat teoksen pääelementtejä saa haltuun kokonaisuuden nopeasti. Paperisaveen päädyin



**Kuva 10 paperisaven kuivatus kipsilevyllä.**

koska sillä arvelin saavuttavani paperisten kirjansivujen vaikutelman.

Maalasin kappaleita engobella, musteella, monotypiaväreillä ja materiaalitutkimuskurssilla valmistamillani liiduilla. Lopuksi päätin vielä värjätä paperisavimassaa.

Musteella maalasin, koska halusin kauttaaltaan syvän mustia kappaleita. Lasitteella olisin joutunut jättämään yhden pinnan värittämättä, jotta kappaleet eivät tartu uunin pintaan.

Työskentelin taivuttelemalla savilevyjä ja tunnustelin. Kuuntelin käsin milloin savi on valmis asettumaan (kuva 11). Prosessi muistutti juoksevilla öljyväreillä maalaamista kontrollin ja irti päästämisen suhteen. Jotta paperisavi ei ole liian märkää sekoittamisen jälkeen, sitä kuivatetaan kipsilevyllä (kuva 10).

Suhtaudun tässä teoksessa saveen kuten suhtautuisin maaliin. Siksi prosessin loppuvaiheessa halusin vielä työskennellä värjätyllä massalla. Värjäämällä massaa, voin työskennellä niin, että levyjen asettelu todella muistuttaa mustalla maalilla maalaamista. Enhän määritä siveltimenvedon väriäkään jälkeensä.

Paperille luonnostelua jatkoin koko prosessin ajan.

## 1.2 Poltto

Kuten kuvassa 11 voi nähdä, kaareva muoto kannattelee itseään raa'assa esineessä. Halusin tavoitella toisaalta ohuen siveltimenvedon ja toisaalta paperin haurauden tuntua, ja samalla saada levyt pysymään pystyssä. Poltossa tapahtuvat vääntymät, saven muisti, saattaa aiheuttaa ongelmia, erityisesti ohuiden ja pinta-alaltaan suurten kappaleiden kohdalla.

Paperisaven kanssa vääntymäongelmia kieltämättä oli enemmän. Ohut levy yksinkertaisesti ei jaksanut kannatella painoaan. Toisaalta paperisaven vääntymät muistuttivat paperin rullautumista ja taipumista, joten jätin teokseen vääntyneitäkin sivuja. Joitakin sivuja tuin poltossa kuitenkin uunilevyjen tukipilareilla. Halusin niistä varmasti säännöllisiä, ettei kokonaisuus olisi liian levoton. Lopuksi sommittelen sivuista teoksen, joka on taiteilijakirja ja kolmiulotteinen keraaminen maalaus.

**Kuva 11, paperisavisia sivuja**





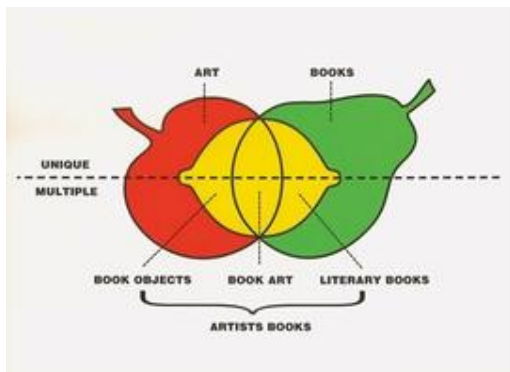
# Konteksti, taiteilijakirja, tutkimukseni kannalta kiinnostavia tekijöitä

## 2.1 Taiteilijakirja

### 2.1.1. Clive Phillpotin määritelmä

Pjotr Rypson kertoo kirjansa *Books and Pages, Polish Avant-garde in the 20th Century* esipuheessa (Mt. s.7) Clive Phillpotin taiteilijakirjoja koskevasta jaottelusta. Phillpotin mukaan on olemassa "just books, bookworks ja book objects." Tämä jaottelu Phillpotilta on esitelty *Artforum*-lehden toukokuun 1982-numerossa.

Rypsonin(2000, s.7) mukaan Phillpotin (1982) "Just books" tarkoittaa näistä lähinnä kirjaa, joka on kirjoitettu taiteilijoista tai on taiteilijoiden kirjoittama tai tekemä. "Bookworks" ovat kirjanmuotoisia taideteoksia, joissa suhtaudutaan kokeellisesti kirjan muotoon ja struktuuriin ja "Book Object" on näistä kaikista käsitteellisin, siinä enää viitataan kirjan ideaan.



Kuva 12, Clive Phillpotin taulukko kirjasta *Booktrek*.

Phillpot on luonut muun muassa kuvassa 12 (Phillpot, 2013 s.148) esitetyn kaavion kuvaamaan jakoaan ja sitä miten eri taiteilijakirjatyytit sijoittuvat kuvataiteen ja kirjallisuuden kentällä. *Booktrek*:ssa Phillpot esittelee kyllä myös ainakin kaksi yksinkertaisempaa jakoa(Phillpot, 2013, s 248-249): jaon *artists' book* ja *bookwork*-teoksiin, sekä *verbal* ja *visual books* -jaon. Näissä jako perustuu yksinkertaisesti siihen onko kyseessä luettava vai katsottava teos. Phillpot vaikuttaa

haluavan rajata lukemisen tekstiin ja katsomisen kuvaan.

Minun teokseni on eniten Phillpotin mukaan tulkittuna "Book Object". Vähiten teokseni olisi "Just Book", koska se ei ole kertova kirjallinen teos. *Bookwork* ei ole myöskään määritelmänä kovin kaukana teoksestani, koska kuitenkin leikittelen sivujen rakenteen ajatuksella, en pelkästään kirjan idealla tiedonvälittäjänä tai abstraktina ideana.

Phillpot on kirjastotieteilijä ja siksi kenties häntä kiinnostaa ilmiönä enemmän sarjatuotantoon tarkoitetut "multiple book"-teokset. Phillpot arvostaa mahdollisuutta laajaan ja siten demokraattiseen levikkiin. Toisaalta Phillpot esseekokoelmassaan *Booktrek*(2013, s. 60) kuitenkin mainitsee myös kulloisenkin kirjan yksittäisen kappaleen olevan joka tapauksessa *tuon tietyn* kirjan. Ihminen reagoi juuri siihen yksilöön. Tämä huomion tehtyään Phillpot alkoi arvostaa uniikki-kirjaesineitä aiempaa enemmän.

Toinen selitys Phillpotin alkuperäiselle mieltymykselle löytynee ajoituksesta: Phillpotin kiinnostus taiteilijakirjoihin vaikuttaa syntyneen 60- ja 70-luvuilla, jolloin taiteilijakirjojen ideaan on liittynyt ajatus suorasta demokratiasta. Sarjalliset teokset, joita on ollut helppoa ja halpaa levittää on ollut vallankumouksellinen ajatus. Nyt on toisin. 2010-luvulla etenevä vallankumous pikemminkin digitaalinen. Informaation levittäminen on käsittämättömän näppärää. Nyt on pikemminkin ongelmana erottaa todellinen asiantuntijuus kaiken demokraattisesti leviävän sanoman keskeltä. Sana on vapaa ja periaatteessa kaikkien käsissä. Halvalla sarjatuotannolla taas alkaa olla ekokatastrofin myötä melkoisen huono kaiku.

Christine Antayan *BOOK ART*- kirjassa esittäytyy taiteilijakirjojen nykyinen painottuminen. Useissa teoksissa kierrätys, hylättyjen kirjojen hyödyntäminen on läsnä ja toisaalta nostalgia digitaalisuuteen katoavasta esineestä, samoin sanoihin perustumaton identiteetti. Tässä mielessä haluan hieman väittää Phillpotille vastaan. Itse asiassa "unique book" on merkityksellisyydessään vähintään kirinyt "multiple bookin" rinnalle.

### 2.1.2 Taiteilijakirjan nykymerkityksestä

Christine Antaya kirjoittaa kirjan asemasta lähes pyhänä esineenä. (Antaya.2011. S. 9). Antaya painottaa, että tämä kirjan pyhyys on säilynyt tänä päivänä, eikä se ole murentunut siitä, että informaation levitykseen on useita muita tehokkaampiakin välineitä. Antaya vielä toteaa, että yhä kätevämmiin kannettavan ja silti yhä laajemman tekstin tarve on itse asiassa ollut myös kirjan synnyn tärkeä alkuun saattava voima(Mt. s.11).

Sama tarve siis, joka voisi syrjäyttää kirjan esineenä, on synnyttänyt kirjan korvaamaan kivitaulut, keraamiset esineet ja papyruskääröt. Painokoneen kehittämisen myötä syntynyt kirja oli aikanaan tehokas tapa levittää tietoa. Mitä enemmän dataa ihminen kykenee tiivistämään yhä pienempään tilaan, sitä aineettomammaksi kirja on käynyt.

Tai pikemminkin sitä pienempi on paperisen kirjan osuus kaikesta saatavilla olevasta informaatiosta: Schönberger ja Cukier esittävät häkellyttäviä lukemia siitä miten digitalisaatio on edennyt. Heidän mukaansa vielä vuonna 2000 neljännes tallennetusta informaatiosta oli analogista, paperia, filmiä, jne. Vuonna 1986 40 prosenttia digitaalisesta tiedonvälityksestä muodostui taskulaskimista. Vuonna 2013 taas arvioidaan kaikesta tallennetusta informaatiosta enää noin kahden prosentin olevan analogista. (Schönberger ja Cukier, 2013, s. 9.)

Nicholas Galaninin (Antaya,2011 s.62-63) teos, ”What have we become”vuodelta 2006, on Alaskan Tinglit-heimon perinteinen naamio, joka on kaiverrettu antropologisesta tutkimuksesta. Big Data puolestaan on erityisesti verkkohakuihin perustuva tapa kerätä tietoa digitaalisen kauden ihmisestä ja tehdä niiden perusteella ennusteita. Big data on osoittautunut hyödylliseksi työkaluksi esimerkiksi epidemioiden puhkeamisessa(Schönberger ja Cukier, s,2). Kuitenkin sitä käytetään myös esimerkiksi markkinoinnin tehostamiseen ja kohdentamiseen. Galanin halusi teoksellaan kyseenalaistaa antropologiaan perustuvan identiteetin. Samalla tavalla toivon, että kokeva ja elävä ihminen on

muutakin kuin verkkokäyttäytymisensä ja kuluttamisensa summa.

Pjotr Rypson esittelee kirjassaan (Rypson. 2003. S. 142- 143) Robert Szczerbowskiin teoksen A Spatial Composition, jossa taiteilija on yhdistänyt tietokoneen ohjelmoinnissa käytettyjä symboleita ja savitauluja. Rypson arvelee, että Szczerbowskiin teoksen tai teosten, tai oikeastaan tämän kaltaisten taiteilijakirjojen taustalla on sosialistisen systeemin murtumisen aiheuttama arvojen ja merkitysten murros(s.137-143) 1990-luvun taiteessa ja kyseisissä maissa tilanne onkin ollut merkittävä. Pari vuosikymmentä myöhemmin murtumassa on informaation säilytys ja välitys. On vaikea olla lukematta Szczerbowskiin teoksiin lisäksi taktiilisuu den ja digitaalisuuden kommentointia. Myös Zbigniev Salajin Dwa listy(kaksi kirjainta), vuodelta 1998 pyrkii muodollaan muistuttamaan puuta ja kiveä, kirjan alkuperää.

Valokuvauksen sanottiin aikanaan merkitsevän maalaustaiteen kuolemaa. Samalla tavalla kuulee välillä nykyään povattavan kirjan kuolemaa. Väitetään, että digitaalinen muoto syrjäyttää paperisen kirjan. Valokuvaus itse asiassa vapautti maalaustaiteen jäljittelyn pakosta. Voisiko ditalisaatio sittenkin vapauttaa kirjan kertomaan kokemuksellista, sanatonta ja siltä väliltä?

### 2.1.3. Rosette Gault ja paperisavi

Paperisavien tutkimisesta tunnettu Rosette Gault on tehnyt muutamia kirjaesineitä. Future book vuodelta 1990 on kirjanmuotoinen paperisaviveistos, jossa on keskellä toista ”aukeaman” sivua pieni repeämä. Gault on tehnyt tutkimuksessaan havaintoja paperisaven korjaamispotentialista (Gault, 1998s.9). Löydettyään siis tavan tilkitä menestyksekkäästi keramiikalle tyypillisiä ja usein lopullisia virheitä, repeämiä paperisaven avulla hän on valinnut tehdä teoksen, jossa repeämä on pääosassa. Minua kiehtoo myös teoksen nimi ”Future book”. Keramiikan pitkä historia ja esineenä kirjakin viittaavat helposti mielikuvissa pikemminkin menneisyyteen kuin tulevaisuuteen. Näen jälleen viittauksen kirjan materiaalisuuteen ja fyysisyyteen, toisaalta myös sen haavoittuvuuteen. Gaultinkin kirja on sanaton.

Ei puolestaan ole ihme, että paperisavesta innostunut Gault tekee kirjaesineen. Materiaalin suoma vapaus tehdä ohuita ja kevyitä keraamisia esineitä vie helposti ajatukset paperisille lehdille. Samalla tavalla kuin Salmenhaaralla (kappale 2.1.6), tekniset seikat ovat varmasti johdatelleet aiheenvalintaa.

#### 2.1.4. Barbara Hashimoto, Nancy Selvin

Rosette Gaultin paperisavea käsittelevän kirjan kautta löysin keramiikkataiteilija Nancy Selvinin. Phillpot kuvaisi Selvinin teoksia varmaankin termillä Bookwork, koska kirjan muoto on niissä niin selvästi läsnä. Selvin yhdistää perinteistä keraamista kuvastoa, kuppeja, keraamisiin kirjoihinsa. Elaine Levin kuvailee Selvinin kehystävän työnsä seinälle japanilaiseen tapaan. Selvin siis kipuaa seinälle ja kehysten sisään, sinne mistä minä koetan tulla välillä pois (<http://www.selvinstudios.com/index.php?page=artwork>).

(<http://www.selvinstudios.com/index.php?page=all-panels>.)

Kirja esiintyy mutkattomasti käyttöesineeseen rinnastettuna, ja kuitenkin kirjoihin upotetut astiat ovat pois käytöstä.

Barbara Hashimoton kirjaesineet vaikuttavat olevan usein kirjoja jotka on jotenkin tuhottu ja sidottu niin, ettei niiden sivuja pääse selaamaan tai lukemaan. Kuitenkin Hashimotolla ne ovat puoliksi keraamisia. Kirjaa teoksissaan käyttävät taiteilijat tuntuvat toisinaan tasapainoilevan tuhoamisen ja ikuistamisen välillä.

Usein kirjan idean tai itse esineen muokkaaminen tarkoittaa sen polttamista, sitomista tai repimistä. Keramiikkataiteilijoille polttaminen kuitenkin on keino tehdä esine ikuisiksi ja vahvaksi. Jos keramiikkataiteilija polttaa saveen kastetun kirjan, hän ehkä tarkoittaa jotain muuta kuin pelkästään paperisen kirjan polttaminen tarkoittaisi.

Diane Calder  
([http://www.barbarahashimoto.com/press\\_artscene2005.html](http://www.barbarahashimoto.com/press_artscene2005.html)) kirjoittaa artikkelissaan Barbara Hashimotosta, että tämän teokset saavat ajattelemaan sensuuria ja salaisuuksia, mutta myös

Hashimoton vaikutteita japanilaisesta kulttuurista, jossa mestari, sensei askel askeleelta vapauttaa tietoa oppilaansa ymmärryksestä. Tällöin suljetut kirjat voisivat tarkoittaa siis kirjan sisältöä, joka on kätkeytynä, mutta turvassa ja löydettävissä.

#### 2.1.5. Huomiota taiteilijakirjoista Suomessa

Tutustuessani Helsingissä taiteilijakirjoihin melko usein törmäsin eri tavoilla palamisen prosessia käsitteleviin teoksiin. Esimerkiksi Rikhardinkadun kirjaston taiteilijakirjakokoelmassa Ilona Ristan Poltettu haapa (kuva 14) taiteilijakirjan sivujen pinta on hiiltynyttä ja halkeillutta puuta. Synnöve Dickhoffin näyttelyssä galleria Jangvassa keväällä 2014 ja Rikhardinkadulla on esillä Dickhoffin palaneita ja yhteensidottuja hauraita sivuja. Dickhoffin kirjan sivut vaikuttavat Hashimoton sivuja hauraammilta, koska ovat pelkästään paperisia.

Dickhoff on nimennyt Rikhardinkadulla olevan teoksensa ”Lukumattomia tarinoita” (kuva 13). Nimi tuo mieleen kauhun unohdukseen joutuneista tarinoista. Näitä tarinoita ei ehditty edes lukea ennen kuin ne jo poltettiin. Se on tarinan kamalin kohtalo. Ja kuitenkin hiiltyneet sivut ovat jääneet muistomerkeiksi.



Kuva 13 yllä, Synnöve Dickhoffin "Lukemattomia tarinoita" 2004, ja kuva 14, oikealla, Ilona Ristan "Poltettu Haapa" ,1999.



Hiili on elämän alkuaine. Kenties molempien teokset viittaavat kiertokulkuun, muodonmuutokseen, jossa väistämätön loppu on kuitenkin aina myös alku. Pelko unohtuneesta tarinasta on yksi tulkinta. Dickhoff kertoo itse teoksistaan internet-sivuillaan, että teosten taustalla on päiväkirjan ajatus (<http://synnovedickhoff.com/told/>). Tämä tuo unohduksen, katoamisen ja jäljen dynamiikkaan myös toisen näkökulman. Polttaminen voi olla myös toivottu tuho.

Päiväkirjaan liittyy salaisuuden ajatus, mutta toisaalta se on todistusaineisto salaisuuksista. Poltettu kirja voi kuvata tuota ristiriitaa: halua jättää jälki ja toisaalta piiloutua, jopa tuhota oma jälki. Jollakin tavalla itselleen kirjoittaminen ja jäljen jättäminen liittyy minusta myös haluun pitää kiinni todellisuudesta. Päiväkirjaan liittyy rehellisyys, tavallaan järjissään pysyminen ja pimeimpien puoliensa tuominen näkyville. Kun ajatukset materialisoituvat, ne tunnustetaan ja ne irtoavat itsestä.





Kuva 15 Kyllikki Salmenhaaran ”Kietaisu tai kirje”

### 2.1.6. Kyllikki Salmenhaaran kietaisut

Kesken tutkimukseni huomaan koulun käytävägalleriassa Kyllikki Salmenhaaran ”Kietaisu”-teokset (kuvat 15 ja 16) ja tajuan, että sen muodossa on jotakin taiteilijakirjamaista. Joskin se on kirjan sijaan pergamenttikäärön tai rullatun paperin muotoinen ja viittaa kauemmas historiaan kuin keskeltä taitettu kirjan muoto. Ehkä keramiikkataiteilijana Salmenhaara on tuntenut vetoa varhaisiin aikoihin, koska hänen oma materiaalinsakin historia ulottuu esihistoriaan saakka.

Taideteollisuusmuseon 1986 julkaisemassa näyttelyluettelossa puhutaan näistä Salmenhaaran ”kirjeistä” ja ”kietaisuista”. Salmenhaara oli tinkimätön materiaalitutkija ja kuulemma erittäin vaativa ja itsekriittinen keramiikan käsityötaidon arvostaja. Lisäksi hän kuuluu olleen kotimaisten punasavien puolestapuhuja.

Äkkiä tunnen löytäneeni jotakin yhteistä Salmenhaaran kanssa. Nämä näennäisen mykät pyyhkäisyt, joista Marianne Aav kuitenkin

Kuva 16, toinen Salmenhaaran kirje.



kirjoittaa, että niiden ”kirjoituksena” on oksidiroiskeita(Aav ym, 1986, s.17).

Salmenhaara on tehnyt kietaisut osittain teknisten olosuhteiden pakosta, dreijaamisen tultua terveyssyistä mahdottomaksi, mutta onko hän ajatellut myös viestiä tai testamenttia? Keramiikkataiteilijan kirje ainakin muuttuu poltettaessa pysyväksi.

Aav ei ainakaan tunnu, toisin kuin Phillpot, erottavan lukemista ja kirjoittamista välttämättä pelkästään tekstiin liittyväksi.

”Kietaisujen” teko merkitsi ilmeisesti Salmenhaaralle irti päästämistä, mestarin irrottelu. Salmenhaaralle ne ovat olleet haaste, koska ne ovat merkinneet, kuten Aav toteaa ”tekniikan yläpuolelle” kohoamista. Lisäksi Salmenhaara on joutunut etsimään dreijaamiselle vaihtoehtoja sairastumisen vuoksi. Minulle omat kietaisuni, nämä levyt tai sivut edustavat oman kielen tavoittelua kahden vahvan tradition välissä.

Joskin tekniikka on tässäkin tavassa tehdä olennainen osa ilmaisua. Kaulitsemista rytmittää nopeus ja toisaalta levyn kuivumisen odottelu. Joudun kuuntelemaan käsilläni missä asennossa savilevy suostuu kannattelemaan itseään. Aav(1986, s.17) on minusta oikeassa mainitessaan zenin tällaisen työskentelytavan kohdalla.

## 2.2 Aiheeni kannalta kiinnostavia muita tekijöitä

### 2.2.1. Alison Britton

Keramiikkataiteilija Alison Brittonille on tärkeää teoksen yllättävyys useista katselukulmista. Alison Brittonin opiskeluhistoriassa on myös kaksiulotteisten välineiden opintoja kuten piirtämistä ja valokuvausta(Dormer,P. s. 9, 1985).

Dormer(Mt. s.13) vertaa Brittonin kauden 1976-79 esineiden tyyliä egyptiläisen taiteen naivismiin. Egyptiläisessä taiteessa luonnollinen perspektiivi väistyy sen tieltä, että näytetään kohteesta yhtä aikaa sen kaikki olemassa olevat puolet. Dormer sanoo esimerkiksi eläimen jalat: vaikka eläimen neljästä jalasta tietyssä asennossa kuuluisi näkyä

vain kaksi, egyptiläiset pitivät tärkeinä kuvata kaikki neljä. Dormer vertaa lisäksi Brittonin teosten silmäilyä ja käsittelyä kirjan lehteilyyn (Dormer, 1985. s. 15). Brittonista tulee myös mieleen kubistien pyrkimys kuvata kohde monesta perspektiivistä.

Kiinnostavaa on Dormerin (Dormer 1985. S. 21) mainitsema Jackson Pollockin vaikutus Brittonin teoksiin, erityisesti 1980-luvun jälkeen. Pollock ja muut abstraktit ekspressionistit ovat dormerin mielestä vaikuttaneet Brittonin aikalaisiin samalla tavalla kuin Bernard Leachiin ja hänen aikalaisiinsa taas vaikutti kalligrafiaiteilijoiden sivellintyöskentely. Dormerin mukaan näissä kahdessa vaikutteessa on samaa eleenomaista merkkien tekemistä. Kuitenkin abstraktit ekspressionistit ovat enemmän Alison Brittonin omaa kulttuurihistoriaa ja ajankohtainen referenssi 1960-luvun taideopiskelijoille.

### 2.2.2. Maalarit Pauno Pohjolainen ja Marianna Uutinen

Marianna Uutisesta ja Pauno Pohjolaisesta haluan kirjoittaa, koska heidän teoksensa liikkuvat kolmiulotteisuuden ja maalaamisen rajapinnoilla ja yli.

Pohjolainen identifioi itsensä maalariksi pikemminkin kuin veistäjäksi, vaikka hänen jyhkeät teoksensa ovat usein tehty perinteisillä veistotaiteen materiaaleilla, puusta, hartsista ja metallista.

Marianna Uutisen teokset(kuva 17) ja tapa tehdä kävivät yhä tärkeämmiksi tutkimuksen edetessä. Uutiselle esimerkiksi akryyliväri ei välttämättä ole väline jolla saavutetaan kuva ja illuusio. Väri ei ole väline jolla maalataan pinnalle vaan väri yhtä aikaa muodostaa pintaa. Gertrud Sandquist (Sandquist. 1995, s. 16) luonnehtii Uutisen tekemistä, että tämä on ”...kääntänyt nurin perinteiset käsitykset siitä, missä kuvatilän tulisi sijaita ja luonut sillä tavalla vyöhykkeen, joka suo hänelle toimintavapauden.”



Kuva 17, Marianna Uutisen "Nude" vuodelta 2004,  
kuva 18, alla, yksityiskohta.



Tästä vapaasta vyöhykkeestä lienee tosiaan kyse kun kuvantekijä haluaa luopua tekniikkansa totutusta formaatista. Kummallista, että niin paljon vapaaksi pyristelyä kuin kuvittelenkin työskentelyni pitävän sisällään, etsin kuitenkin koko ajan referenssejä muista tekijöistä. Yhteenkuulumisen tunne on sekin vahva formaatti. Haluan irti maalauskaasta, seinältä ja ruukun muodosta, mutta silti etsin ryhmää johon voin kuulua. Katsojaan suuntautuvan kontaktin ja kommunikaation lisäksi tunnun kaipaavan viitekehystä muista tekijöistä.

Marianna Uutinen pursottaa, laskostaa ja rutistaa akryylimaalia. Uutisen maalaukset eivät ole maalauksellisia illuusioita kuvattavasta aiheesta, vaan niissä materiaalin havaitsee ensin sellaisenaan.

Uutinen itse sanoo Pilvi Kalhamalle keskustelussa (Kalhama ym 2007. S. 144) maalauksen jäljen ja ilmaisun ”problematiikan” olevan hänen tekemiselleen keskeistä. Jäin miettimään, mitä tämä problematiikka voisi olla. Maalauksen jälki on ehkä kaiku, aina jälki jostain joka ei ole tilanteessa enää läsnä. Uutinen puhuu myös kommunikaatiosta, mikä voi selittää jäljen ongelmaa. Jos kommunikaation väline on ”vain” jälki, eikä suora kontakti, tekijän ja vastaanottajan välillä on matkaa. Uutinen tuntee yleensä pyrkivän välittömään kontaktiin katsojaan/kokija. Kun teos on valmis, siitä on aika päästää irti ja välimatka tekohetken ja vastaanottamisen välillä alkaa kasvaa.

Kun Uutinen pursottaa akryyliväriä tai -mediumia, hän ehkä haluaa vähentää materiaalin välimatkaa tekijään ja kokijaan. Kun materiaalin työstö tulee mahdollisimman näkyväksi, sen ja kokijan tai tekijän välissä ei ole ylimääräistä illuusiota. Uutisen töiden yhteydessä puhutaan fetisismistä. uutinen itse kiistää keskustelussaan Kalhaman kanssa fetisoivansa maalausta sinänsä. Hän kuitenkin arvelee fetisoivansa kokemista materiaalin avulla.(Kalhama, Folie, Kreuger. 2007. S. 144.)

Samassa kirjassa toisaalla Anders Kreuger pohtii, ettei Uutisen töissä juuri olekaan pääosassa maali vaan tämän ajatukset tulevat niissä näkyviksi(Mt, s.56). Aiemmin Kreuger(s.54) esittää, että Uutinen

purkaa maalaamisen totuttua tekniikkaa. Ehkä maalaamisen tekninen idea on pakko kyseenalaistaa, että ajatus maalauksen taustalla saa tilaa?

Olen hiukan eri mieltä Pilvi Kalhaman(Mt. S.180) kanssa siitä, että hänen mielestä Uutisen myöhemmät maalaustelalla tehdyt teokset olisivat jälkimäisempiä ja siksi kokemuksesta irtaantuvampia. Kalhama kuvailee erityisesti teosta OLD-FASHIONED vuodelta 2005 tässä mielessä. Minusta vaikuttaa siltä, että Uutinen on saman asian, materiaalin kokemuksellisuuden, jäljillä myös ”litteämmissä” maalauksissaan.

Voi tietysti olla, että tulkitsem taustani vuoksi maalaamisen kokemuksen niin merkittäväksi, että maalin jättämä merkki ei ole pelkkä menneen maalaustapahtuman jälki. Minusta itse tapahtuma on edelleen vahvasti läsnä Uutisen telan jäljissä, koska niistä on mahdollista eläytyä maalarin liikkeeseen.

Uutinen on jättänyt telanjäljet näkyviin hyvin *sellaisenaan*, ensisipaisun oloisina. Siinä missä akryylimaalilla pursotetuissa tai laskostetuissa teoksissa tapahtumaa on kuvattu materiaalina, nyt se on telan liikettä. Ja vaikka Uutisen tekeminen on maalauksellista ja jälki veistoksellista, joku tekemisvaiheesta välittyy katsojalle niin, että siitä tulee määräävämpi kuin jäljestä. Merkki on veistoksellinen, mutta tekijä koetaan maalariksi koska teoksista välittyy tekijän temperamentti, asenne, ja fyysinen suhde materiaaliin, joka on maalauksellinen.

Kun aloin ajatella savilevyjä siveltimenvetoina, koko ajatus maalaamisesta keskittyi siveltimenvetoon, tavallaan Uutista mukaillen siveltimenvedon kokemisen fetisointiin. Tein siveltimenjäljistä ruumiillisia esineitä. Kuitenkin käytin kirjan muotoa ja ajatusta maalaamisen hahmottamiseen.

22.4.14 Tapio Yli-Viikarin luennolla käsiteltiin keramiikkataiteilijoiden identiteettiä. Yli-Viikari esitti ajatuksen siitä, miten keramiikkataiteilija saattaa noudattaa ruukuntekemisen lainalaisuuksia, vaikka ei varsinaisesti ole astiantekijä. Materiaali näennäisesti sanelee teoksen muodon. Ruukun vartalo, pohja ja

suuaukko halutaan laittaa teokseen vaikka oikeastaan missään tätä rajoitusta ei ole määrätty.

Tämä ajatus identiteetin sanelemasta teoksen muodosta resonoi minulle. Huomaan, että minulla on ehkä erilaiset, mutta yhtä lailla sitovat tiedostamattomat tottumukset. Maalarin formaatti on usein nelikulmainen maalaus pohja, jolle teos sommitellaan.

Maalarille pohjan tekeminen, vaikkakin voi olla meditatiivista ja nautittavaa, on toisaalta välttämätön paha. Maalaus pohjia myydään taidetarvikeliikkeissä valmiinakin, siispä niiden tekeminen ei varsinaisesti ole teoksen taiteellisen luomisen osa.

Maalaus pohjan mittasuhteet ja laatu on silti tärkeä osa teosta. Muistan, että edellisessä koulussani lopputyötäni ohjannut Susanne Gottberg itse asiassa painotti hyvinkin paljon kuinka tärkeä harkittu pohja on. Suhtautuminen ei silti minusta ole sama kuin ruukuntekijällä ruukun muodon antoon. Ainakin kyse on siitä kuinka paljon maalaus pohjan merkitys painottuu verrattuna ruukun muotoon.

Alison Brittonille oli tärkeää, että hänen teoksissaan on yllättävyyttä kaikista kulumista katsottuna, ne oli siis ajateltu kommunikoiviksi eri suunnilta. Dormer (Dormer, 1985, s.23) huomauttaa peräti Brittonin ottavan selviä riskejä löyhentämällä muotoa ja menettämällä siten käyttöesineen kurinalaisuuden ja tuttuuden. Kuitenkin Dormer lisää Brittonin pitävän rakenteen hallittuna tekemällä joistain katselukulmista toisia dominoivampia (s.25).

Pauno Pohjolainen taas ei halua, että hänen reliefimäisten teostensa (kuva 14) taakse päästään (Pohjolainen, Haltia, Tihinen 2010). Pohjolaiselle tämä katsomisen suunta on se, miksi hänet täytyy määritellä ennemmin maalariksi kuin veistäjäksi. Mia Haltia esittelee tekstissään Pohjolaisen ajatuksen, ettei tekniikka ole tässä määrittelyssä niinkään olennaista. Sekä Pohjolaisen, että Uutisen yhteydessä mainitaan Frank Stella. Erityisesti Pohjolaiselle Stella on ollut tärkeä esikuva.



**Kuva 19 Pauno Pohjolaisen teos Jerikon muuri vuodelta 2009. Kuvan lähde galleria Forum Box.**

Frank Stellan taidetta kuvaillessaan, William Rubin erittelee (Rubin, 1987. S. 18) hiukan Pohjolaisen tapaan veistosta ja maalausta sekä reliefiä niihin nähden. Hän korostaa, että on tärkeää erotella pikemminkin "pictorial" (kuvallinen?) ja "sculptural" (veistoksellinen?) ilmaisu toisistaan. Ne ovat Rubinin mukaan termeinä riittävän venyviä, jotta niillä voi käsitellä kuvataiteen alueita, joihin pelkkä maalauksen tai veistoksen leima ei taivu. Veistoksellisuuden kuuluu vapaasti itsensä kannatteleva rakenne ja siihen liittyy mahdollisuus havaita teoksen skaala katsojan omaan fysiikkaan vertautuvana. Veistoksellinen objekti seisoo tilassa suhteessa katsojaan, kun taas kuvauksellinen objekti on maasta korotettuna suhteessa katsojaan toisenlainen. Stellan itsensä sanojen mukaan hänen teostensa lähtökohta on kuvallinen, ja "kuvallinen haluaa tehdä kaikkea, mitä veistoksellinen ei tahdo."

Phillpot (Phillpot. S.120. 2013) kertoo Richard Longin kirjateoksista ja tarttuu tämän suosimaan tapaan luoda veistoksensa tai ympäristötaideteoksensa sinänsä luontoon, mutta ilman yleisöä siellä. Sen sijaan Long on tehnyt kirjoja ja taiteilijakirjoja joissa teoksia esitellään kuvin. Phillpot väittää, että Longin valinta esittää työnsä pääasiassa kirjan sivuilla yhdestä katselusuunnasta on merkki siitä, että taiteilijan suhtautuminen on pohjimmitaan kuvallinen eikä niinkään veistoksellinen.

Itsellenikin katselusuunnan ajattelemisen tuli ajankohtaiseksi kun aloin aktiivisesti kaivata pois seinältä tuloa. Kuitenkin maalarin identiteetin



muodostuminen katselusuunnasta tuntuu jotenkin hiukan liian formalistiselta tulkinnalta. En täysin allekirjoita näkemystä jonka mukaan maalauksellisuuden ja veistoksellisuuden erottaa (pelkästään) katselusuunta. Silti on kiinnostavaa, että tämä ”pictorial” – ”sculptural” –jaon kanssa tasapainoilu sekä kiinnostus kirjaan taidemuotona yhdistyy muillakin. Kirja tuntuu avautuvan suuntiin joihin katselusuuntaan perustuva jako ei ulotu.

Koen, että tekemisen ote, maalaamisen kokemus on olennaisempi. Sabine Folie kuvailee Uutisen kolmiulotteisiksi pursuavien teosten valmistumista ja fyysisyyttä ja nimenomaan maalaukselliseksi, koska niiden tekotapa on sitä.

Vaikka Uutinen ei maalaa siveltimellä, Folien mielestä hän maalaa kun hän laskostaa taipuisaa akryyliväriä ja toisinaan irrottaa sen kangas- tai muovipohjasta (Kalhama, Folie, Kreuger. 2007. S. 20). Folie jatkaa, että tällä tavalla käsiteltynä ”väri ruumiillistuu”. Tämä näkemys tuntuu läheiseltä kun olen kokenut ruumiillistavani siveltimenvetoja paperisaveen.

Siveltimenvetoni on myös irrotettu taustasta. Jos taas ajattelen niitä kirjan sivuina, huomaan keskittyneeni nimenomaan taustaan. Olenhan valmistanut sivuja, jotka ovat normaalisti taustana tekstille ja kuville. Vaikka en tee taustalle, silti otan kantaa taustaan. Uutinen sanoo (Kalhama ym, 2007. s.145) ihmisen samastuvan abstraktiinkin figuuriin suhteessa taustaan. Taustaton maalaus voi olla jopa tunkeileva. Samastumista ei tarvita, koska teos ja katsoja sijaitsevat samassa tilassa, ”taustassa”.

### 2.2.3. Anselm Kiefer

Saksalaista kuvataiteilijasta Anselm Kieferistä kiinnostuin, koska hän on yhtä aikaa ekspressionistinen maalari ja kirjaesineiden tekijä, lisäksi hän on tutkinut mustan ja valkoisen suhdetta.

Mark Rosenthalin (Rosenthal. 1987. s.79) mukaan musta ja valkoinen edustavat Kieferillä kahtiajakoa ikonoklastien, kuvainraastajien ja kuvantekijöiden, ikonofiilien välillä. Kuvainraaston ja

kirjojenpolttamisen symboliikka esiintyy kipeänä haavana Kieferin taiteessa. Hänelle kirja tuntuu edustavan vainottua ja vaiennettua. Samoin hänen teoksissaan on läsnä muodonmuutoksen, hajoamisen ja maatumisen merkit. Niissä on savea ja olkia ja sään armoille jätettyä metallia, erityisesti lyijyä.

Anselm Kieferin erään taiteilijakirjan (Arasse, 2001, s.53-55) nimessä esiintyy sana cauterization, kauterisaatio, lääketieteellinen toimenpide jossa esimerkiksi haavaa hoidetaan polttamalla. Kyseisessä kirjassa Kiefer asteittain peittää sivuilla toistuvan maiseman kuvan pikkuhiljaa mustalla.

Daniel Arasse (Arasse, 2001, 2s. 49) huomauttaa Kieferin kirjateosten eroavan 60-luvulle tyypillisistä käsitteellisistä taiteilijakirjoista siinä, että ne ovat yksittäisiä teoksia joita ei ole tarkoitettu monistettaviksi. Lisäksi Arasse sanoo Kieferin pikemminkin halunneen erottaa nykytaiteen suuntauksista, kuten vaikkapa minimalismista. Kieferin töissä on Arassen mukaan selkeä teema, jota käsitellään aina kulloisenkin kirjan sivuilla. Kuitenkin myöhemmät, 80-luvulta eteenpäin, Kieferin kirjateokset eivät niinkään enää käsittele kontrastia uniikin taideteoksen ja ”alemmman”, monistettavan, teoksen välillä, vaan fyysinen olemus tulee pääosaan materiaalisuuden kautta (Mt. S.53). Silti Kieferin kirjat ovat Arassen mukaan luettavia. Niissä on etenevä kertomus, jota kuitenkin luetaan visuaalisesti.

Teostensa nimistä ja myyttisistä aiheista, Isis ja Osiris, Lootin vaimo jne, huolimatta Kiefer kiistää olevansa allegoristi tai symbolisti. Hän luottaa asioiden itsensä yksinkertaisuuteen, joka rikotaan. Hän sanoo suhtautuvansa myytteihin samanlaisena kuvan raaka-aineena kuin Cézanne omenoihinsa. Yhtä lailla hän sanoo ammentavansa arkisista asioista, niiden kokeminen voi laukaista idean. (Süddetschische Zeitungin haastattelu, Kämmerling, Pursche haastattelu kirjassa Salt of The Earth. Celant ym. 2011. S. 141-142)

Eräänlainen kokemukselle hereillä oleminen toistuu siis Kieferinkin yhteydessä. Arkinen, henkilökohtainen mytologiako vai vahvasti kokemisen aiheuttama jokapäiväisen korotus?

## Tuloksia ja johtopäätöksiä

Luonnosvaiheesta teokseni luonne muuttui vähitellen. Alun suunnitelma maalata savilevyille kääntyi ikään kuin nurin.

Savilevyjen asettelu muistutti itsessään maalaamista ja keraamisten levyjen avulla teokseen tuli valöörisiä tapahtumia. Luonnostellessa tuntui paikoin, että kuvien tekeminen sivujen pintaan pilaa sen mikä tuli näkyviin paljaassa keraamisessa pinnassa siihen lankeavista valoista ja varjoista. Värjäsin kyllä osan sivuista tasaisen samanvärisiksi.

Kaulimani savilevyt alkoivat tuntua eleiltä tilassa, pikemminkin kuin maalauspohjilta. Maalauspohja on tila, jossa itse maalaus sijaitsee. Aloin nähdä kaulittujen savilevyjen sommittelun analogisena maalauksen siveltimen jäljille.

Teknisesti kaikkein tyytyväisin olen värjättyllä massalla tehtyihin sivuihin (kuvat 20 ja 22). Pidän niiden tummanharmaasta mattapinnasta ja siitä, että tiedän kappaleiden olevan läpikotaisin värjätty.

Värjättyllä massalla tekeminen oli myös kokemuksena lähinnä sitä mitä tavoittelin. Lisäksi prosessin loppuvaiheessa tunsin hallitsevani paperisaven valmistusta parhaiten. Ymmärsin, että liotettu paperi kannattaa sekoittaa huolellisesti ennen sen sekoittamista saveen. Sopivan sekoitussuhteen ja kuivatuksen ajoittaminen nekin sujuivat luonnollisesti loppuvaiheessa parhaiten.

Teokseni sisältää väitteen, kokemuksellisen tekemisen ja itsetuntemuksen arvokkuudesta. Tiedolla ja ajattelulla on kokemuksellinen taso. Samalla tavalla kuin käsiala käsin kirjoittaessa kertoo muutakin kuin sanansa. Käpristytvä käsiala voi kertoa milloin ajatuksetkin tuntuvat takkuisilta ja sujuva ja rento kirjoitus syntyy kun ajatus kulkee.

Kuva 20, valmiita sivuja.





**Kuva 21, Monotypiaväreillä värjätyn sivun reunaa.**

Ajattelussa on siis taktiilinen puoli. Edellä esittämäni taiteilijat ovat esimerkkejä siitä kuinka aistit eivät ole eristyksissä, kuvataiteilija tuo kokemuksellisesti ja taktiilisesti esiin ajatuksia ja tunnelmia jotka ”katsoja” vastaanottaa näköaistillaan mutta pystyy ymmärtämään muun kehonsa kautta, sanattomasti.

Tulin aika vakuuttuneeksi siitä, että tekijälähtöisyys määrittelee tarkimmin sitä mitä on maalaaminen tai kirjoittaminen. Koen olevani maalari tehdessäni keramiikkaa ja Kyllikki Salmenhaaran kirjeissä oksidiroiskeet voivat olla kirjoitusta, koska keraamikolle oksidiroiskeet ovat yhtä luettavissa kuin mikä tahansa teksti.

Clive Phillpot ehkä haluaa selkeyden vuoksi erottaa verbaalisen ja visuaalisen. Kuitenkin kannatan ajatusta, että kuvaa voi lukea. Itse asiassa kirjaimethan ovat syntyneet kuvakirjoituksesta. Luulen, että digitaalisen informaation osuuden yhä kasvaessa, myös ”analoginen”, ei-digitaalinen informaatio vapautuu ja painottuu yhä enemmän kokemuksellisuuteen. Samalla tavalla kuin digitaalisten näyttöjen ääreen jumiutuminen vaatii

ihmisen fyysisen kunnon tietoista ylläpitämistä, voi alkaa olla tarve harjoittaa kykyä kokea aitoa fyysistä maailmaa. Kenties jonain päivänä taiteilijat joutuvat astumaan personal trainereiden kenkiin kun ihmiset täytyy houkutella takaisin aistien ja kokemusten maailmaan. Kuvalukutaidon lisäksi on syytä alkaa opetella kokemislukutaitoa.

Pauno Pohjolaisenkin kanssa olen samaa mieltä siinä, että tekniikka ei niinkään määrittele onko maalaus maalaus tai veistos veistos. Minusta myöskään katselusuunta ei ole olennainen määriteltäessä onko tekijä maalari tai veistäjä. Katselusuunta voi silti olla tärkeä osa teosta ja sen tekemisen motiiveja, kuten Alison Brittonilla. Henkilö, jonka suhde tekemisensä formaattiin ei ole yksioikoinen, ottaa kyllä kantaa katselusuuntaan rikkoessaankin kaksiulotteisen tradition tai ruukuntekijän mallin.

Tutkimukseni rauhoitti minut kuitenkin maalarin identiteetin suhteen. Ymmärsin, että identiteetti ei riipu määrätystä tekniikasta. Voin tehdä eri asioita ja tuoda niihin oman suhtautumiseni ja näkökulmani. Kokemuksellinen itsetuntemus

ankkuroi tekijän, jotta tämä uskaltaa tehdä teknisiä kokeiluja ja irrottautua totutuista toimintamalleista ja formaateista.

Voisi kysyä, että jos taktiisuus ja materiaali sellaisenaan on ilmaisussani tärkeintä, miksi sitten taiteilijakirja, tällainen *aihe* eikä puhdas abstraktio tällä kertaa? Minulle kirja edustaa kronologiaa, ja auki lennähtäneet sivut kuvaavat yhtä lailla maalauksen prosessin poikkileikkausta. Kronologia on näkyvillä.

Tutkimuksessani yllätyin toisinaan siitä miten valitsemani kaksi suuntaa lähestyä aiheittani sivusivat toisiaan. Esimerkiksi Alison Brittonin teosten sanottiin muistuttavan kirjan lehteilyä, Richard Longin kirjoja ja käsitellessään Phillpot alkoi pohtia tämän kuvantekijän suhtautumistapaa. Toivoin näkeväni yhteyksiä ja siksikin tietysti näin niitä.

## Kysymyksiä

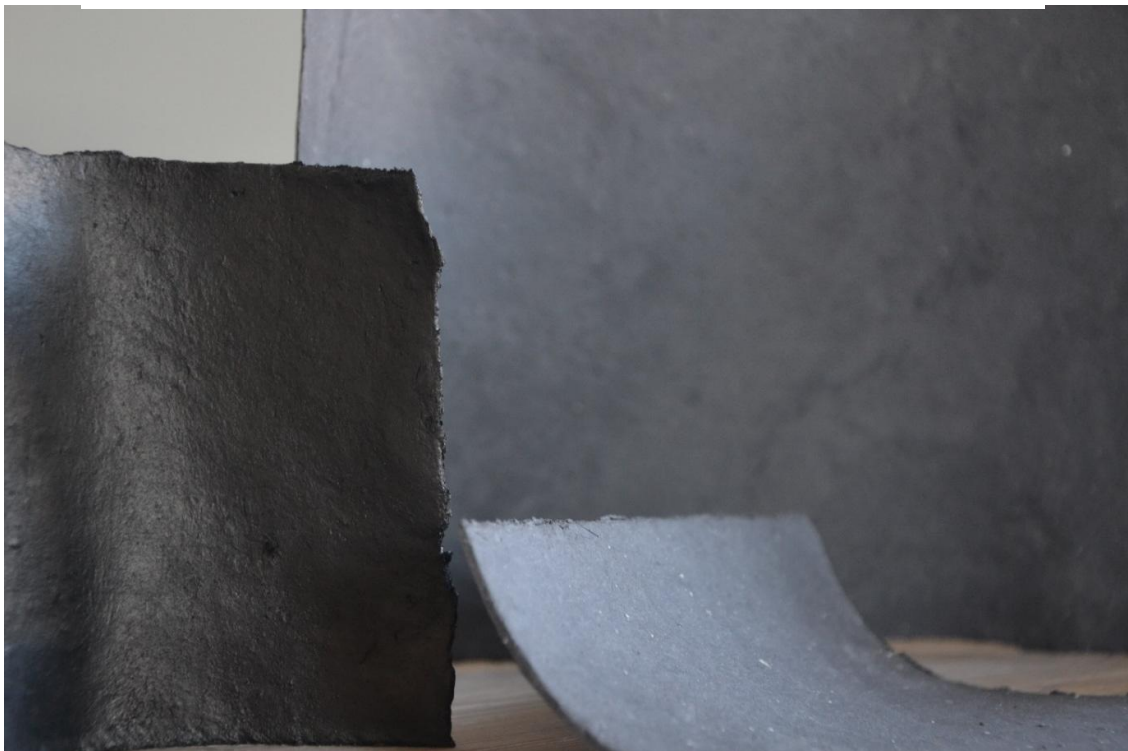
Haluan tulevaisuudessa kokeilla erilaisten paperi- ja muiden kuitujen sekoittamista saveen sekä värjätä massoja lisää. Näin voisi yhdistää materiaalitutkimusta ja käsitteellistä taiteellista työskentelyä. Kuitujen alkuperä ja valmiin esineen väri esimerkiksi voisi liittyä toisiinsa, tai voisin kokeilla vaikkapa tekstillisiä papereita, vanhojen kirjojen sivuja, kirjeitä ym. Koska taktiilisuus ja

kokemuksellisuus kiinnostaa minua, tahtoisin myös parantaa sivujeni tuntua. Tällä hetkellä ne ovat kosketeltavaksi teräviä ja ”rahisevia”.

Lopuksi haluan kiittää Eeva Jokista, joka oli opinnäyteohjaajani.

15.8.2014 Anni-Marja Kuula

Kuva, 22 musteella värjätty sivu vasemmalla ja massavärjätyt sivut edessä oikealla ja takana.





## LÄHDELUETTELO:

**Dormer, P, Cripps, D.** 1985. Alison Britton in Studio. Lontoo: Bellew Publishing Company Ltd.

**Rypson, P.** 2000. Books And Pages, Polish Avant-garde and Artists' Books in the 20<sup>th</sup> Century. Varsova: Center for Contemporary Art, Ujazdowski Castle.

**Aav, M. Gröhn, H. Juurinen, T. Pensanen, R. Salmenhaara, K.** 1986, Kyllikki Salmenhaara 1915-1981. Helsinki: Taideteollisuusmuseon julkaisu no 20.

**Gault, R.** 1998. Paper Clay. Lontoo: A & C Black (Publishers) Limited.

**Antaya, C, Sloman, P.** 2011. BOOK ART – Iconic Sculptures and Installations Made from Books. Berlin: Gestalten.

**Phillpot, C.** 2013. Booktrek. Zurich: JRP/Ringier

**Sandquist, G.** 1995. Marianna Uutinen. Sulkava: Finnreklama Oyj.

**Pohjolainen, A. Haltia, M. Sarje, K. Tihinen, J-H.** 2010. Pauno Pohjolainen. Helsinki: Parvs Publishing

**Kalhama, P. Folie, S. Kreuger, A.** 2007. Marianna Uutinen. Helsinki: Art-Print.

**Rubin, W.** 1987. Frank Stella 1970 – 1987. New York: The Museum of Modern Art.

**Rosenthal, M.** 1987. Anselm Kiefer. Philadelphia: Philadelphia Museum Of Art.

**Arasse, D.** 2001. Anselm Kiefer. Lontoo: Thames & Hudson.

**Celant, G. Rosenthal, M. Hallmark Neff, J. Hutchinson, J. Kämmerling, C. Pursche, P. Schuster, P-K. Kuspit, D. Auping, M. Bernadoc, M-L. Terrasse, J-M. Kiefer, A. Recht, R. Bastian, H.** 2011. Anselm Kiefer - Salt of the Earth. Milano: Skira Editore S.p.A

**Mayer-Schönberger, V. Cukier, K.** 2013. BIG DATA. Lontoo: John Murray (Publishers)

Verkkolähteet sekä kuvalähteet:

[http://www.barbarahashimoto.com/press\\_artscene2005.html](http://www.barbarahashimoto.com/press_artscene2005.html)

<http://www.selvinstudios.com/index.php?page=wall-panels>

Pauno Pohjolaisen teoskuva:

<http://www.forumbox.fi/fi/jasenet/pauno-pohjolainen/>

Clive Phillpotin kaavion kuva:

<http://www.artbook.com/9783037642078.html>

Kuva 3, sivulla 4, on Sini Majurin ottama, muut kuvat olen ottanut itse.